Die Linearperspektive
auf den Gemälden
Hans Holbein des älteren.

I. Teil.

Die Flucht der parallelen Linien und der Gebrauch der Verschwindungspunkte.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität

zu Göttingen

vorgelegt von

Karl Werner
aus Hannover.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

Göttingen 1912.
Druck der Dieterich'schen Universitäts-Buchdruckerei (W. Fr. Kaestner).

Tag der mündlichen Prüfung: 31. Juli 1912.

Referent: Herr Professor H. A. Schmid.

Nach zwei Richtungen hin haben sich Untersuchungen, welche auf die Feststellung der Kenntnis der Gesetze der Linearperspektive eines Malers abzielen, zu bewegen. Sie haben erstens zu ermitteln, wieweit ihm die Anwendung eines Fluchtpunktes bekannt ist. Zweitens haben sie zu erforschen, ob das perspektivische Gesetz von der Distanz von ihm Beachtung findet.

In dem hiermit veröffentlichten ersten Teile der Arbeit ist versucht worden darzustellen, wie sich allmählich bei Holbein und den Mitarbeitern in seiner Werkstatt die Kenntnis von den Gesetzen vom Verschwindungspunkte entwickelt hat. Wieweit er die Lehren von der Distanz auf seinen Gemälden angewandt hat, soll in einer späteren Publikation, in der auch das Verhältnis der Figuren zum Raum eingehend berücksichtigt werden wird, gezeigt werden.

Der Untersuchung sind diejenigen Gemälde zugrunde gelegt worden, die von der überwiegenden Mehrzahl der Holbeinforscher, insbesondere den neueren, als Werke Hans Holbein des älteren oder doch seiner engeren Werkstatt allgemein anerkannt werden.

Es soll also weniger der Versuch gemacht werden, neues Material für eine Holbeinbiographie herbeizuschaffen, es konnte auch nicht so sehr darauf ankommen, Umdatierungen vorzunehmen oder durch Ab- und Zuschreibungen das Werk

des Meisters zu klären, vielmehr handelt es sich eben darum, den gesamten Bilderbestand nach Gesichtspunkten zu betrachten, die von der bisherigen Forschung augenscheinlich nicht genügende Beachtung gefunden haben.

Bis auf verschwindend wenige Ausnahmen — der sogenannte Lebensbrunnen in Lissabon und der Marientod bei Kleinberger in Paris — sind dem Verfasser alle besprochenen Gemälde aus eigener Anschauung bekannt, sie sind auch von ihm, soweit irgend es angängig war, auf Übermalungen und andere Zutaten hin eingehend untersucht worden.

Aus leicht begreiflichen Gründen konnten die perspektivischen Messungen nur in den allerseltensten Fällen an den Originalen selbst vorgenommen werden, meistens verbot dies schon der Standort sowie auch der Umfang der Tafeln. Zur Festlegung der Orthogonalen und zur Einzeichnung anderer perspektivisch wichtig erscheinender Linien und Punkte mußten in allen Fällen photographische Aufnahmen dienen.

Dadurch aber wurde die Arbeit keineswegs erleichtert, häufig sogar wesentlich erschwert; denn die Photographien erwiesen sich leider allzu oft, nicht allein wegen ihres kleineren Maßstabes, als völlig unzureichend.

Es kann nicht genug betont werden, daß selbst die größten und renommiertesten Reproduktionsfirmen in Deutschland es an genügendem Verständnisse für die Wichtigkeit exakter und unbedingt zuverlässiger Arbeit bei photographischen Aufnahmen von Gemälden und Skulpturen leider noch durchaus fehlen lassen. Immer wieder erhält man Abzüge, auf denen durch Nachlässigkeit beim Kopieren ein gut Teil der Details, die auf den Originalen, sogar auf den Platten noch ganz deutlich zu erkennen sind, entweder vollkommen untergegangen und unerkennbar ist, oder derartig unbestimmt und verschwommen herauskommt,

daß sie zu subtilen Messungen nicht herangezogen werden können.

Fast noch lästiger mußte es für unsere Untersuchung empfunden werden, daß in manchen Fällen ohne jeden äußeren Grund das Mittelbild und die Flügel ein und desselben Altarwerkes in ganz verschiedenen Größen aufgenommen wurden, daß sogar nicht einmal die Maße der Vorder- und Rückseite des gleichen Flügels untereinander übereinstimmten.

Daß aber gerade Arbeiten, bei denen alles auf Deutlichkeit und Genauigkeit in den Details ankommt, durch erstklassiges und wirklich zuverlässiges Abbildungsmaterial erst recht ermöglicht werden, ist ohne weiteres klar. In dieser Richtung läßt leider die photographische Kunst noch allzu oft berechtigte und keineswegs unerfüllbare Wünsche der kunstwissenschaftlichen Forschung offen.

Die alte Sigmund Holbein-Frage, die Frage also, wer der Maler der größeren der beiden Nürnberger Madonnenbilder, die mit dem Namen Holbein bezeichnet sind, gewesen sei, und wieweit überhaupt Sigmunds Mitarbeit in der Werkstatt des älteren Bruders, die von der neueren Forschung wohl allgemein angenommen wird, gereicht habe, mußte wieder einmal angeschnitten werden. Ihre Lösung ist nicht angestrebt worden, sie lag außerhalb des Rahmens unsrer Aufgabe, ebenso wie auch nicht untersucht werden konnte, welche andern Hände zu den verschiedenen Zeiten im Atelier Hans Holbeins mittätig gewesen sind. Es erscheint aber außer allem Zweifel, daß besonders mit Hilfe eines guten und reichlichen Abbildungsmateriales diese Fragen ihrer endgültigen Lösung sehr nahe gebracht werden können. Dazu aber müßten in weit höherem Maße als es bisher geschehen ist und als es hier getan werden konnte, andere

Kriterien geprüft werden. Es müßten bis ins einzelne die Behandlung des Faltenzuges der Gewänder, die Bildung der Gesichter und der Hände, die Auffassung der dargestellten Figuren und der Landschaften, die Farbengebung sowie die Art des Farbenauftrages, vor allem aber die Bevorzugung gewisser Töne von der warmen oder kalten Seite des Spektrums untersucht und gegeneinander abgewogen werden.

Hier aber soll nur die Lehre vom Fluchtpunkt, soweit ihre Gesetze in der Holbeinschen Werkstatt überhaupt befolgt wurden, einer Prüfung unterzogen werden.

Gleich die ersten Werke Hans Holbeins, die jetzt auseinandergesägten und auf vier Einzelaltäre des Augsburger Domes verteilten Innen- und Außenseiten zweier Flügel des Weingartner Altares, sowie der in Eichstätt und Basel aufbewahrte Altar der heiligen Afra, stellen uns in gewisser Beziehung anscheinend vor ein Rätsel.

Wie ein Blick lehrt, sind beim Weingartner Altarwerk sowohl die Darstellungen der ehemaligen inneren Seiten, die Zurückweisung von Joachims Opfer und die Geburt der Maria als auch die der beiden Außenseiten, der Tempelgang der Maria und die Darstellung Christi im Tempel, in der Komposition genau aufeinander berechnet. Beidemal verläuft die den Vordergrund vor dem landschaftlichen Hintergrunde abschließende Trennungsmauer auf den zusammengehörigen Tafeln in ganz gleicher Höhe und teilt so jedes der Bilder in zwei Gründe, in denen sich verschiedene Szenen aus dem Marienleben abspielen.

Die Bilder der Außenseite der Flügel bieten zu perspektivischen Betrachtungen nicht allzu viel Anlaß, weit mehr interessieren dagegen die Darstellungen der Innenseite.

Auf beiden Bildern ist die Perspektive, wie sie sich jetzt

dem Auge darbietet, nach zwei übereinandergelegenen Fluchtpunkten angeordnet. Derjenige für die unteren Partien des Bildes, also für die Orthogonalen der Fußböden und der Holzdielen des Aufbaues, auf denen der Altar und das Bett stehen, liegt bei beiden Gemälden genau in Höhe der oberen Kante der erwähnten Trennungsmauer, der für die oberen Bildteile, für die Tiefenlinien der hinter der Altartafel stehenden, verkürzt gesehenen Quermauer auf dem einen Gemälde und diejenigen des Betthimmels auf dem anderen, sind darüber, in Höhe der Spitzen der Priestermütze bezw. des oberen Randes des Kopftuches der hl. Anna, gelegen. Nimmt man an, daß die Originale in ihrem ursprünglichen Zustande als Flügel eines Altarwerkes an ihren Innenseiten durch einen von Rahmenleisten eingenommenen Zwischenraum von im ganzen 10 cm von einander getrennt gewesen seien, so decken einander die beiden oberen und die beiden unteren Punkte genau, sodaß also auch für die Gesamtdarstellung nur zwei Fluchtpunkte maßgebend sind.

Man muß sich fragen, ob Holbein in seiner früheren Zeit bereits soweit Kenntnis von den Gesetzen der Perspektive gehabt habe, daß er eine derartige Anordnung der Zeichnung nach zwei Fluchtpunkten hätte treffen können.

Leider ist die jetzige Aufstellung der Gemälde in dem Dämmerlicht des Mittelschiffes des Domes hinter den verhältnismäßig recht breiten Altartischen nicht eine derartige, daß sich an Ort und Stelle eine eingehende Untersuchung auf Übermalungen vornehmen ließe. Soviel aber läßt sich wohl sagen, daß der allgemeine Eindruck der ist, daß man stark restaurierte Bilder vor sich hat. Es ist auch nachgewiesen, daß die vier Tafeln vor der Aufstellung im Dome bei Eigner in Augsburg gewesen sind, einem Manne, dessen

künstlerische Gewissenhaftigkeit keineswegs über allem Zweifel erhaben ist, dem vielmehr in mehreren Fällen direkt Fälschungen zur Last gelegt werden können.

Dem Versuche Bachs, den ganzen Zyklus als in jeder Hinsicht unholbeinisch einfach abzulehnen, wird man schwerlich zustimmen können. Die Frage ist vielmehr, was auf diesen Gemälden ist von Hans Holbein, was charakterisiert sich als spätere Zutat des Restaurators Eigner.

Es haben sich nun eine Reihe von zusammengehörigen Kupferstichen aus dem Leben der Maria Israhels van Meckenem, im ganzen elf an der Zahl, erhalten, von denen zuerst Lehrs glaubhaft gemacht hat, daß sie nach Vorlagen H. Holbeins des älteren gearbeitet sind, und von denen vier, Joachims Opfer, die Geburt und Tempelgang Marias und die Darbringung des Kindes im Tempel, ohne Zweifel direkt auf diese Weingartner Tafeln zurückgehen. Ob Israhel diese Gemälde selbst gekannt hat, ob ihm nur die Vorzeichnungen als Vorlagen für seine Stiche zur Verfügung gestanden haben, ist nicht zu entscheiden. Für die letztere Annahme spricht jedoch der Umstand, daß im Basler Kupferstichkabinett unter Verz. No. 5 noch eine Federzeichnung aufbewahrt wird, die Meckenem fast Strich für Strich in einem zu dieser Serie gehörigen Kupferstiche verwertet hat. Es ist dies die Anbetung des neugeborenen Kindes.

Bachs Ansicht, Meckenem könne umgekehrt der Anreger für den Maler dieser vier Altartafeln gewesen sein, braucht, nachdem wir durch neuere Forschung genaue Kenntnis von der Arbeitsweise dieses Goldschmieds und Kupferstechers erlangt haben, als irrig kaum mehr zurückgewiesen werden.

Nehmen wir nun an, und diese Annahme hat etwas durchaus plausibles und natürliches, der Stecher hätte sich

wie in der Anbetung des Kindes auch in seinen anderen Stichen im großen wenigstens an seine Vorlagen gehalten, vielleicht nur einzelne genrehafte Züge aus sich selbst hinzugefügt und nur Kleinigkeiten und Nebensächliches geändert, so müssen wir mit Notwendigkeit zu der Erkenntnis kommen, daß Israhel perspektivisch durch und durch unrichtige Zeichnungen vor sich gehabt hat. Denn nicht nur die Stiche nach den vier Gemälden sowie der nach der Basler Vorzeichnung und diese selbst, sondern auch die anderen sechs nach verschollenen Vorlagen lassen mit aller Deutlichkeit erkennen, daß der Zeichner derselben vom Zusammenlaufen der Parallelen in einem Fluchtzentrum noch in keiner Weise unterrichtet war.

Auffallend und unaufgeklärt bleibt nur die Tatsache, daß zwei der Stiche, die Darstellung des Herrn und der Tempelgang Mariä, wie natürlich, im Gegensinne, die Zurückweisung von Joachims Opfer dagegen im gleichen Sinne, die Geburt der Maria endlich zum Teil im gleichen zum Teil im Gegensinne gegeben sind.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den Tafeln des Afraaltares, wenigstens mit denjenigen, die sich in Eichstätt befinden. Das Begräbnis der Heiligen ist aus zwei ursprünglichen Flügelbildern zusammengestückelt und bei dieser Gelegenheit ausgiebig übermalt worden. Darum wird auch dem Umstande, daß die Perspektive des Sarkophages und der architektonischen Konstruktion im jetzigen Zustande ähnlich wie auf den Bildern aus Weingarten, nach zwei Fluchtpunkten orientiert ist, irgend welches Gewicht nicht beizumessen sein. Stellt man sich eine Rekonstruktion des Gemäldes wiederum auf zwei Flügel vor, so wird man auch zwischen ihnen einen Rahmen in beliebiger Breite anzunehmen haben. Da der Fluchtpunkt nun nicht in der

Mitte, sondern im linken Teile des Bildes liegt, so tritt naturgemäß durch jede Verbreiterung eine vollkommene Verschiebung der architektonischen Linien ein und das System der Anordnung nach zwei Fluchtpunkten muß fallen. Wer diese Restauration vorgenommen hat, habe ich nicht in Erfahrung bringen können, doch mag bemerkt werden, daß die Gemälde aus dem Kaisheimer Hof in Augsburg stammen und leicht durch die Hände Eigners gegangen sein mögen.

Für die Krönung der Maria ist eine Vorzeichnung in Basel erhalten, abgebildet bei S. Soldan, Hans Holbein des älteren Handzeichnungen No. 12. Sie lehrt uns ungefähr das Gleiche wie die Kupferstiche Meckenems. Auch in ihr ist die Bildung des Thronsessels um vieles unsicherer, als in dem ausgeführten Bilde, das Fußbodenmuster aber, das bei dem Gemälde in so sehr hohem Maße zum Eindruck des perspektivischen Könnens beiträgt, ist auf der Zeichnung nicht einmal angedeutet. Daneben aber zeigt das Gemälde, durchaus nicht zu seinem Vorteil, eine bedenkliche Verwässerung der Typen der dargestellten Personen; diese kann jedoch möglicherweise schon von einer früheren Überarbeitung herrühren.

Auffallend ist es, daß dagegen auf dem zu diesem Altare gehörigen Marientod in Basel der Fliesenfußboden durchaus unrichtig gezeichnet ist, die Orthogonalen der einzelnen Steinplatten verlaufen vollkommen willkürlich und systemlos. Die Direktion der öffentlichen Kunstsammlung hat mir leider auf meine Anfrage über die Zeit des Erwerbes und die Herkunft des Bildes keine Auskunft erteilt, es wäre interessant gewesen zu erfahren und immerhin nicht ausgeschlossen, daß diese Tafel schon früher von den anderen getrennt und so vor dieser Restauration bewahrt geblieben wäre.

Entschließt man sich hiernach, den Zeichnungen und Kupferstichen mehr zu trauen als den restaurierten Gemälden, so bleibt nichts übrig, als alles das, was auf ihnen perspektivisch gelungen ist, als spätere Zutat anzusehen und aus unserer Untersuchung auszuschalten. Dann aber werden, wie hier ganz kurz bemerkt werden mag, auch die Datierungen der Weingartner Gemälde zum mindesten sehr anfechtbar. Die Jahreszahl, die etwas aufdringlich auf der Altartafel von Joachims Opfer steht, fehlt auf dem Meckenemschen Stich vollständig, und der Gürtel des Mädchens auf der Darbringung im Tempel mit der seltsamen Bezeichnung: „Michel Ehrhart pildhauer 1493 Hans Holbein maler" gibt sich auf dem entsprechenden Stich als einfacher, schmuckloser Strick zu erkennen. An sich wäre eine derartige Bezeichnungsweise nicht ganz undenkbar, auch auf dem Bernhard Strigel zugeschriebenen Gemälde der Rehlingenschen Kinder in der Münchener Pinakothek finden wir mit einzelnen Worten bestickte Gürtel, ungewöhnlich bleibt sie auf jeden Fall.

Wie bereits gesagt, soll nicht der Versuch gemacht werden, alle diese Gemälde, die zweifellos auch ohne Datierung und ohne Bezeichnung etwas Holbeinsches an sich haben, ihm ohne weiteres zu nehmen, dagegen sprechen schon außer allem anderen die beiden Basler Zeichnungen, deren Echtheit bisher niemals angezweifelt ist, aber Vorsicht ist dem Weingartner wie dem Afraaltar gegenüber geboten und es empfiehlt sich, die Bilder nicht, wie es bis jetzt immer geschehen ist, zum Ausgangspunkte aller Holbeinschen Kunst und aller Forschung über sie zu machen.

Ich glaube, man wird annehmen müssen, daß vor der Restauration der Gesamteindruck der Bilder ein wesentlich anderer, vielleicht altertümlicherer gewesen ist.

Will man aber in der Bewertung der Tätigkeit des Restaurators nicht soweit gehen und doch wenigstens den einen oder anderen Teil des perspektivisch richtig Gezeichneten für Holbein selbst beanspruchen, dann wird man gezwungen sein, schon für diese Arbeiten einen Gehülfen anzunehmen, der ihm die steinernen Fußböden, die Gebäulichkeiten und alle die anderen architektonischen Einzelheiten zeichnerisch anlegte. Er selbst hatte zu dieser Zeit noch keine Vorstellung von den elementarsten Gesetzen der Linearperspektive und ihrer Anwendung. Das beweisen mit aller Deutlichkeit die Gemälde, die zeitlich allgemein später als die bisher besprochenen angesetzt werden.

Über den in die letzten Jahre des ausgehenden Jahrhunderts gehörenden Marientod im Breitformat bei Kleinberger in Paris können wir kurz hinweggehen. Nach der photographischen Abbildung bei Glaser ist die perspektivische Zeichnung des Bildes durchaus mißlungen, es wird sich auch schwerlich jemals feststellen lassen, welches an ihm der Anteil Holbeins, welches der des rätselhaften, sonst in der Kunstgeschichte nicht nachzuweisenden Wolfgang Prew ist. Mit beider Namen ist das Gemälde signiert.

Man mag die malerische Ausführung der Marienbasilika von 1499 in Augsburg und der Donaueschinger Passionstafeln, die im Original wohl nicht ganz so roh und ungeschlacht wirken, wie in den Höfleschen Reproduktionen, mehr oder weniger Gesellenhänden überlassen, wie weit im einzelnen ist hier nicht zu untersuchen, die ganze Anordnung der Gemälde ist doch wohl auf den Meister selbst zurückzuführen und ihm wird im großen auch die Verantwortung für die allgemeine Anlage aufzubürden sein.

Da ist nun die Kirche des Basilikabildes in einer Weise dargestellt, wie wir es zuweilen auf Bildern und Holz-

schnitten aus der Zeit vor der Mitte des Jahrhunderts und auch bei ganz zurückgebliebenen handwerksmäßig arbeitenden Malern wie z. B. dem einzelner Tafeln des Schwabacher Altares, noch später finden. Dem Meister lag augenscheinlich in allererster Linie daran, seinen Beschauern einen vor einem Altare im Schiff einer Kirche knienden Pilger deutlich zu zeigen. Und ohne sich im geringsten zu besinnen, dreht er die ganze Vorderwand der ziemlich in frontaler Ansicht gegebenen Kirche mitsamt den davorliegenden Treppenstufen solange herum, bis man in das Kircheninnere bequem hineinsehen kann. Auf Kosten der Deutlichkeit des darzustellenden Vorganges mußte alles andere weit zurücktreten, auch die Richtigkeit der Zeichnung. Und von Beachtung auch nur irgend einer Regel der Linearperspektive kann hierbei selbstredend keine Rede sein.

Auf den Donaueschinger Passionstafeln ist es fast wie mit Absicht vermieden, selbst auf Darstellungen, wo es sonst wohl allgemein üblich ist, wie der Vorführung Christi vor Pilatus und anderen, Gebäulichkeiten und dergleichen auch nur anzudeuten.

Wo ein Sitz oder Thronsessel gegeben werden mußte, wie auf der Dornenkrönung, Christus vor Kaiphas und Pilatus, sind die Linien rein gefühlsmäßig unter tunlichster Hervorkehrung der Anschaulichkeit und leichten Erkennbarkeit geführt. Die Tiefenlinien der Fliesenböden konvergieren zwar im allgemeinen auf den einzelnen Tafeln nach ein und derselben Gegend des Bildes, sodaß immerhin eine gewisse Verkleinerung der weiter hinten gelegenen Platten zu erkennen ist, in keinem Falle aber treffen sich mehr als zwei auch nur ungefähr an derselben Stelle.

Schließlich aber bildet ein beredtes Zeugnis dafür, daß der Meister in der frühen Zeit noch keine richtige Vor-

stellung von perspektivischer Konstruktion besaß, die kleine Nürnberger Madonna. Sie ist 1499 datiert und mit vollem Namen bezeichnet und ihre Echtheit ist, soviel ich sehe, bisher noch von keiner Seite ernstlich in Zweifel gezogen. Auch auf diesem Bilde verlaufen die Orthogonalen des Fußbodens untereinander ganz willkürlich, und ein System, nach dem ihre Schnittpunkte geordnet sein könnten, läßt sich nicht herausfinden. Ebenso läßt der Thron der Madonna, wie ein Blick lehrt, die Richtigkeit perspektivischer Zeichnung durchaus vermissen.

Auch auf den Tafeln des Frankfurter Altares, der 1500 datiert ist, treffen wir, wie auf denen der Donaueschinger Passion, dasselbe auffallende Bestreben, die Darstellung von Gebäuden soviel wie irgend möglich zu umgehen. Fast immer begnügt sich der Maler damit, die Innenräume nur durch Steinfliesenfußböden, höchstens einmal durch die Wiedergabe der einen oder anderen Wand zu charakterisieren, und wenn einmal die Andeutung der Außenansicht einer Baulichkeit nicht zu vermeiden war, so geschieht dies höchstens durch eine flüchtige Wiedergabe eines Turmes oder einer Hausecke. Von einem System beim Verlauf der Linien kann auch auf der großen Mehrzahl der Tafeln dieses Altares noch nicht gesprochen werden, das lassen mit aller Bestimmtheit der Sarkophag der Auferstehung, der Stufenaufbau im Ecce homo, der Sitz Christi in der Dornenkrönung, vor allem der Thron des Pilatus in der Vorführung des Herrn, sowie auch die verschiedenen Fußbodenmuster erkennen.

Unwillkürlich drängt sich hier überall das Gefühl auf, als ob die dargestellten Gegenstände das Bestreben hätten, aus dem Bilde hinaus und über den unteren Bildrand hinab zu gleiten. Oft macht sich auch eine sonderbare Diskrepanz

zwischen den Sitzgelegenheiten und den Fußböden, auf denen sie stehen sollten, bemerkbar; auf manchen Gemälden, wie den Stammbäumen der Maria und der Dominikaner, auch dem Pilatusbilde, hat es fast den Anschein, als ob die Sitze zu den Fußböden nicht recht stimmen wollten und als ob sie von anderer Hand daraufgemalt worden wären.

Dies ist vielleicht schon früher aufgefallen, es ist auch der überraschende und durchgreifende Stilwandel konstatiert, der sich in Holbeins Arbeiten plötzlich und mit seiner Übersiedlung nach Frankfurt vollzieht. Ganz wird dieser wohl kaum durch die Persönlichkeit des Malers und die Fortschritte seines Könnens erklärt werden dürfen, man wird vielmehr, wie es auch geschehen ist, von dieser Zeit an an eine Vergrößerung des Werkstattbetriebes denken und in höherem Maße als bisher die Mitarbeit fremder und zwar keineswegs unbegabter Hände annehmen müssen.

Es muß auffallen, daß, wie neuerdings nachgewiesen werden konnte, gerade in diesem Jahre die beiden jungen Augsburger Maler Leonhard Beck und Sigmund Holbein, der jüngere Bruder Hansens, in Frankfurt zugewandert sind und sich anscheinend auch dort seßhaft gemacht haben.

Über Sigmunds Lebensdaten sind wir besser unterrichtet, als über seine Tätigkeit als Maler. Die wenigen bisherigen Versuche, sein Lebenswerk näher zu umgrenzen, müssen wohl als fehlgeschlagen betrachtet werden, und ein Gemälde, das ihm allgemein und ohne jeden Widerspruch zugeschrieben werden könnte, existiert nicht.

Das nächstliegende ist aber zweifellos anzunehmen, daß er hier in Frankfurt in die Werkstatt seines älteren Bruders als Gehülfe eingetreten ist.

Von den Bildern des Altares interessieren uns nun vor allem drei, die beiden Stammbäume und die Geißelung Christi.

Während die Orthogonalen des Fußbodenmusters aller anderen Tafeln völlig willkürlich und systemlos verlaufen, begegnen wir hier zum ersten Male in dem ganzen Werke Holbeins, soweit wir es bisher betrachten konnten, einem gewissen System, nach welchem die Tiefenlinien der Fußböden angelegt worden sind, wir finden eine Anordnung, die uns durch ihre Übereinstimmung stutzig machen muß.

Gruppenförmig sind auf diesen Bildern immer mehrere nebeneinander gelegene Steinplatten zusammengefaßt, und innerhalb dieser einzelnen Gruppen ist das Gesetz der Flucht der Parallelen nach einem Punkte hin vollkommen durchgeführt. Auf den beiden Stammbaumtafeln finden wir je zwei solcher Gruppen und Fluchtpunkte, auf der Geißelung Christi sogar drei.

Untersuchen wir nun daraufhin das mit S. Holbein bezeichnete Madonnenbild im germanischen Museum in Nürnberg, so treffen wir hier merkwürdigerweise genau das gleiche System. Auch hier sind drei in gleicher Höhe nebeneinanderliegende Fluchtpunkte angenommen worden, auch hier sind die nebeneinanderliegenden Steinplättchen zu Gruppen zusammengefaßt und nach den entsprechenden Fluchtpunkten orientiert. Das muß auffällig erscheinen und man darf wohl, wie ich meine, ohne Zaudern soweit gehen, zu behaupten, daß der Maler der Nürnberger Madonna auch die Fußböden dieser drei Tafeln des Frankfurter Altars wenigstens angelegt hat. Ob seine Mitarbeit weitergegangen ist, muß hier ununtersucht bleiben, daß die einzelnen Portraits auf dem Dominikaner- und dem Marienstammbaum von dem älteren Holbein, dem großen Bildnismaler, selbst

herrühren, wird zu bestreiten ernstlich niemandem einfallen.

Und in diesem Mitarbeiter glaube ich eben Sigmund Holbein erkennen zu müssen.

Nicht nur auf diesen Gemälden kommt diese sonderbare Verwendung mehrerer Fluchtpunkte vor, wir finden sie merkwürdigerweise auch auf zwei Tafeln, der Verkündigung Mariä und Christi Vorführung vor Pilatus, des Tiefenbronner Altars von Hans Schüchlin. Die Jugend-Entwickelung dieses Malers, wie auch, was hier mehr bedauert werden muß, seine Tätigkeit in den letzten dreißig Jahren seines Lebens liegen für uns völlig im dunkeln. Als einziges beglaubigtes Werk ist der Altar in Tiefenbronn von 1469 auf uns gekommen, denn die Budapester Tafeln wird man als Eignersche Fälschungen billig ausschalten dürfen. Seit 1489 scheint er aber ständig in Ulm ansässig gewesen zu sein und dort in hohem Ansehen gestanden zu haben.

Wenn auch keinesfalls soweit gegangen werden kann und soll, in Sigmund Holbein einen direkten Schüler Schüchlins erblicken zu wollen, so ist doch die Möglichkeit kaum von der Hand zu weisen, daß der junge Augsburger im benachbarten Ulm, dessen Kunst damals eine hohe Blüte erlebte, seine Lehrzeit durchgemacht hat und hier, vielleicht im Kreise Schüchlins, die Lehre von der Mehrzahl der Fluchtpunkte sich angeeignet haben kann.

Was aber die eigentliche Ursache gewesen sein mag, zu dieser außergewöhnlichen Maßnahme zu greifen, ob für eine gewisse Übergangszeit die Maler den Mut einfach noch nicht gefunden haben, die letzten Konsequenzen zu ziehen und die sämtlichen Orthogonalen eines Fußbodenmusters alle nach einem einzigen Fluchtpunkte auszurichten, wird sich schwerlich jemals entscheiden lassen. —

Aus welchen Gründen der Verfasser des Kataloges von 1908 der Basler öffentlichen Kunstsammlung sich bewogen gefühlt hat, für den in der perspektivischen Zeichnung augenscheinlich gänzlich systemlosen dortigen größeren Marientod die Mitwirkung Sigmunds als wahrscheinlich anzunehmen, ist nicht recht erfindlich.

In die Zeit um das Jahr 1502, eine Periode auffallend gesteigerter Tätigkeit in der Holbeinschen Werkstatt, fallen eine größere Anzahl von Gemälden, die in diesem Zusammenhange nicht besprochen zu werden brauchen, da Gebäulichkeiten und andere zur perspektivischen Messung Anlaß gebende Gegenstände auf ihnen fast gänzlich fehlen. So das geringere Walterepitaph, die Glasgemälde in Eichstädt von 1502, die jetzt im germanischen Museum in Nürnberg vereinigte Folge von Apostelmartyrien, die wohl in der Ausführung, soweit sich bei der jetzt nicht gerade günstigen Aufstellung beurteilen läßt, ganz und gar rohen Gesellenhänden zugewiesen werden muß, und endlich auch die drei schönen, merkwürdig wuchtig wirkenden Augsburger Passionstafeln, die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung, die in mancher Hinsicht vielleicht die Brücke bilden zwischen dem Frankfurter und dem Kaisheimer Altar, der 1502 datiert ist.

Wie es bei dem gewaltigen Umfange dieses Altars nur natürlich ist und bisher auch in der Literatur allgemein anerkannt wurde, haben wir bei dieser Arbeit in ausgiebigerem Maße als bei den früheren Werken mit der Mittätigkeit verschiedener Gesellen zu rechnen. Eine strenge Scheidung der einzelnen Hände ist bisher von der Forschung noch nicht vorgenommen worden, sie muß auch hier, wie schon in der Einleitung betont wurde, unversucht bleiben, obwohl, wie ich überzeugt bin, ihre Inangriffnahme sehr bald zu greifbaren Resultaten führen würde.

In der perspektivischen Behandlung weisen die einzelnen Bilder auffallende Verschiedenheiten auf, schon bei der Darstellung der immer wiederkehrenden Fliesenfußböden begegnen wir ganz eigentümlichen Ungleichmäßigkeiten.

Neben gut Gelungenem, insofern sich nämlich die sämtlichen Tiefenlinien in einem einzigen Punkte treffen, wie auf der Geißelung des Herrn, treffen wir gerade bei diesem Altare auf Fußbodenmuster, die eigentlich das Unverstandenste den Gesetzen der Linearperspektive gegenüber aufweisen, was man, abgesehen vielleicht von der Marienbasilika, in dem ganzen Werke Hans Holbeins überhaupt finden kann. Auf der Vorführung Christi vor Pilatus und dem Ecce homo verlaufen die Orthogonalen der Fußböden zum Teil parallel, zum Teil divergieren sie sogar nach rückwärts, sodaß von einer Verkürzung oder auch systematischen Verkleinerung der weiter zurückliegenden Fliesen absolut nicht die Rede sein kann. Selbst auf den Passionstafeln in Donaueschingen konvergieren im allgemeinen doch wenigstens die Tiefenlinien der Fliesen nach einer bestimmten Gegend im Bilde hin, wenn auch von einem ihnen gemeinsamen Schnittpunkte noch in keinem Falle gesprochen werden durfte.

Die Orthogonalen der Steinfliesen der anderen in Betracht kommenden Gemälde, der Verkündigung Mariä, der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel, der Beschneidung, der Dornenkrönung und des Todes der Maria verlaufen bald annähernd richtig, bald wieder äußerst willkürlich. Überall finden wir eine Mehrheit von Schnittpunkten, in deren Lage ein festes System niemals zu bringen ist, und es wird schwer zu entscheiden sein, wie weit hier im einzelnen Mangel an Verständnis, wie weit Nachlässigkeit des ausführenden Malers als vorliegend angenommen werden muß.

Auch die Darstellung der Gebäude, Innenräume und anderen Architekturteile ist recht ungleichmäßig. Vollständig mißglückt und direkt aus dem Rahmen fallend sind die Thronsessel in der Dornenkrönung und der Vorführung des Herrn vor Pilatus. Hier erhebt sich die Zeichnung eigentlich noch in keinem Punkte über das Können des Malers der entsprechenden Frankfurter oder Donaueschinger Tafeln. Der Sarkophag der Auferstehung ist besser gelungen als auf den früheren Bildern gleichen Inhalts, perspektivisch richtig ist er auch hier noch nicht. Unverstanden ist ferner die Zeichnung der Pforte, vor der sich die Begegnung der beiden heiligen Frauen abspielt; überhaupt ist die ganze Architektur dieses Bildes noch unklar, man erkennt nicht, wie die einzelnen Gebäudeteile liegen und zu einander gehören.

Nicht völlig einwandsfrei ist im allgemeinen wohl auch die Behandlung der Innenräume, soweit sich wenigstens genauere Messungen vornehmen lassen, und das gestatten nur wenige Gemälde, wie etwa die Darbringung im Tempel und die Beschneidung Christi. Auf ihnen allen ist die Flucht der Linien niemals ganz unanfechtbar.

Auf dem Gemälde der Kreuzschleppung des Herrn ist noch kein richtiges Verhältnis gefunden zwischen den Stadttürmen und den dazwischen liegenden Mauerteilen, bei diesen ist die Verkürzung und die allmähliche Abnahme nach hinten ganz richtig gefühlt, bei jenen aber fehlt sie noch.

Auf all diesen Gemälden, auch auf dem Ecce homo und dem Tempelgang der Maria hat man den Eindruck des Halbrichtigen, Instinktmäßigen; die Raumgestaltung und Raumvertiefung ist auf einzelnen Bildern sicher nicht schlecht gelungen, aber von einer bewußten und gewollten Anwen-

dung perspektivischer Gesetze kann noch auf keinem einzigen die Rede sein.

Ein einziges Bild des ganzen Altarwerkes macht eine Ausnahme, es ist die Anbetung des neugeborenen Kindes. Hier finden wir die Befolgung ganz bestimmter und höchst merkwürdiger perspektivischer Regeln.

Denn die architektonische Zeichnung dieses sonderbaren Gemäldes erweist sich als planmäßig nach drei außerhalb des linken Bildrandes in gleicher Höhe nebeneinander gelegenen Punkten orientiert. Der allen steigenden wie fallenden Tiefenlinien gemeinsame Horizont, auf dem also diese drei Fluchtpunkte liegen, wird gebildet durch die Gerade, die den Oberkörper Josephs und das rechte, tieferliegende Auge der Jungfrau durchschneidend, unmittelbar an der unteren Seite der Brüstung des Rückwandfensters hinausführend gedacht werden kann.

Der äußerste, vom Bildrande am weitesten entfernte Punkt dient allen Orthogonalen, die von dem oberen Teile der hinter dem Elternpaare sich erhebenden und in ihrer Verlängerung durch das Fenster der Rückwand sichtbar werdenden Quermauer gezogen werden können als Fluchtpunkt. Außerdem aber zielen auf ihn noch die Tiefenlinien der beiden oberen Steinquadern, die rechts unten halbverdeckt durch ein kleines Strauchwerk in das Bild hineinragen.

Auf den mittleren Fluchtpunkt sind die sämtlichen Orthogonalen der Fliesen des Steinfußbodens gerichtet.

Und auf den letzten, dem Bildrande nächsten Punkt endlich fliehen die Tiefenlinien des Steintroges, sowie die des unteren Teiles der Quermauer.

Es erscheint nötig, gleich im Zusammenhange mit diesem so sehr merkwürdigen Gemälde ein anderes zu untersuchen,

welches nach der allgemeinen Annahme um 1504 anzusetzen ist, also etwa zwei Jahre später entstanden sein dürfte. Es ist dies die Auffindung des abgeschlagenen Hauptes des heiligen Paulus und die feierliche Prozession mit demselben zur Bestattung, also der eine Seitenteil der Paulusbasilika.

Hier tritt uns in der Anlage des Gebäudes genau das gleiche System entgegen. Die Zeichnung ist nämlich nach zwei auf demselben Horizont gelegenen Fluchtpunkten gesondert. Der eine liegt links am Rande des Gemäldes unterhalb der Konsole, die die gotische Einrahmungsverzierung trägt. Der andere rechts davon in gleicher Höhe an der Innenseite der den Prozessionsweg abschließenden Umfassungsmauer. Auf den inneren Punkt zielen die Orthogonalen desjenigen Mauerteiles oberhalb der Treppe, an welchen sich der hinter dem das abgeschlagene Haupt des heiligen Paulus tragenden Bischof stehende langbärtige Geistliche anlehnt. In dem anderen Punkte schneiden sich die Tiefenlinien des rückwärtigen Teiles dieser Mauer, die der ganzen dahinterstehenden hohen Wand mit dem Fenster, aus welchem der Heilige im Korbe hinabgewunden wird, und endlich die der Treppenstufen.

Daß wir es in diesen beiden Fällen mit einer genau überlegten Konstruktion und nicht mit einem zufälligen Zusammentreffen eigentümlicher Erscheinungen zu tun haben, glaube ich, ohne Widerspruch fürchten zu müssen, aussprechen zu dürfen. Es scheint mir festzustehen, daß derselbe Gehülfe Holbeins, von dem diese eigentümliche perspektivische Anlage des Kaisheimer Bildes herrührt, und der außer an der Anbetung des Neugeborenen auch an einigen anderen Bildern des Marienlebens, besonders dem dazugehörigen Tempelgang der Maria, mitgearbeitet zu haben scheint, auch an

der Ausführung der Paulusbasilika beteiligt gewesen ist, und zwar nicht nur an der Durchbildung der architektonischen Anlage des Seitenteiles. Das beweist eine Vergleichung der Enthauptung des heiligen Paulus und des eben genannten Tempelganges der Maria mit aller Deutlichkeit.

Die ganze Anlage und Auffassung des Tempelraumes ist auf beiden Gemälden von überraschender Ähnlichkeit, die Aufstellung der kleinen Statuetten und ihre Bedachung an den Eingängen der Kirchen und die kleinen Steinfiguren selbst sind eng mit einander verwandt, die beiden Altardecken zeigen im Stoff wie in den Fransen genau das gleiche Muster und auch die Altartafeln selbst und die Leuchter sind einander zumindest sehr ähnlich.

Wer dieser Mitarbeiter Hans Holbeins gewesen ist, ob wir für ihn vielleicht auch den Namen Sigmund aussprechen dürfen, wie in Frankfurt, diese Frage soll und kann hier nicht erörtert werden. Soviel aber mag hier gesagt werden, daß sowohl das Christkindlein in der Anbetung des Kaisheimer Altares mit dem kugelförmigen Schädel und der hohen Stirn, mit dem ein wenig aufgetriebenen Leib und den weggespreizten großen Zehen, als auch die zarte und liebreiche Figur der auf der Enthauptung des Paulus in Rückenansicht gegebenen heiligen Thekla in der ganzen Auffassung weit mehr an die mit S. Holbein als an die mit Hans Holbein bezeichnete Madonna des germanischen Museums in Nürnberg erinnert.

Welche Erwägungen den Maler zu dieser außergewöhnlichen Annahme mehrerer Fluchtpunkte auf diesen beiden Gemälden veranlaßt haben mögen, wird sich schwerlich ergründen lassen.

Soweit ich sehe, ist bisher weder unter den deutschen oder italienischen noch den vielen von Kern und später von

Doehlemann untersuchten niederländischen Gemälden eines gefunden, auf welchem ein solches oder ähnliches System mit gleicher Folgerichtigkeit durchgeführt worden wäre.

Einstweilen wird man sich begnügen müssen, festzustellen, daß der Maler unter strikteſter Einhaltung seines Augenpunktes seine Distanz zu der Bildebene das eine Mal zwei-, das andere sogar dreimal veränderte und daß auf diese Weise, durch sein Vor- und Zurückgehen, auch die Verrückung der Fluchtpunkte bewirkt wurde. Nach dem tieferen Grunde dieses Handelns wird man vorläufig vergeblich fragen.

Es ist klar, daß der unbefriedigende Eindruck des Torbogens auf dem Begängnis des heiligen Paulus allein durch den Wechsel der Fluchtpunkte für die Tiefenlinien der beiden anliegenden Mauerteile hervorgerufen wird. Ohne Zweifel beruht bei einer Reihe von Gemälden der schwäbischen Schule z. B. den leider nicht publizierten Zeitblomschen Prophetenbilder in Bingen bei Sigmaringen, wie auch der mittelrheinischen, unter anderm in der Geburt Christi und der Anbetung der Könige in der Pinakothek in München (Kat. No. 1511 und 1512), das Gefühl, als ob die Seitenwände der Gebäude in ihrer Mitte plötzlich eine Drehung erführen, als ob sie in den oberen Teilen sich weiter auseinanderbreiteten, einzig darauf, daß für die Orthogonalen der unteren Teile der Mauern andere Fluchtpunkte maßgebend sind, als für die der oberen.

Möglicherweise ergibt einmal die eingehende Untersuchung dieser und ähnlicher Gemälde der beiden Schulen zufällig irgendwelche Anhaltspunkte, die zur Klärung dieser Frage beitragen könnten.

Das Mittelbild der Paulusbasilika, die Enthauptung des Heiligen, ist insofern als gelungen zu bezeichnen, als die

sämtlichen Tiefenlinien des Fußbodenmusters, sowohl des Vorplatzes als auch des Kircheninnern auf einen auf der sichtbaren Wange des vor dem Altare knienden alten Mannes gelegenen Fluchtpunkt gerichtet sind.

Das Epitaph des Ulrich Schwarz kann hier übergangen werden, wir wenden uns sofort der Untersuchung der beiden Tafeln des Prager Rudolfinums zu. Diese Flügel mit der Darstellung des Todes der Maria auf dem einen und der merkwürdigen Szene aus dem Leben der heiligen Ottilie, deren eigentlichen Vorwurf erst vor nicht langer Zeit Habich aufklärte, auf dem andern Teile, bieten für uns in mehr als einer Hinsicht Interesse. Sie sind auf der Rückseite mit dem vollen Namen des Meisters bezeichnet.

Die räumliche Darstellung des Marientodes ist, wie ein Blick lehrt, vollständig mißlungen. Gerade Linien aber, wie sie durch Andeutung einer Seitenwand, einer Decke, oder eines Fußbodens sich ergeben hätten, sind, wie es fast scheinen möchte, mit Absicht vermieden. Die Vornahme einer perspektivischen Messung des Bildes ist also unmöglich.

Auffallend anders dagegen das korrespondierende Bild, die Szene aus der Legende der heiligen Ottilie. Hier zum ersten Male in dem ganzen Werke des Meisters treffen wir ein Gemälde, das in seiner gesamten Anlage, den architektonischen wie den andern Teilen nach einem einzigen Fluchtpunkte orientiert, insofern also perspektivisch richtig und zwar voll bewußt richtig gezeichnet ist. Dieser Fluchtpunkt liegt auf dem Abhange des am Horizonte unter dem seelenrettenden Engel sichtbar werdenden Berges in Höhe der Firstbekrönungen der beiden linken, flachgedeckten Brückentürme. Und auf ihn fliehen nicht nur die Tiefenlinien des Gebäudes links am Bildrande und die Verlängerungen der

hinter der betenden Äbtissin gelegenen Treppenstufen, sondern auch die sämtlichen Orthogonalen des Wellbaumes und der Zimmermannsböcke sind auf ihn gerichtet. Mit einer augenfälligen, naiven Freude am Neuerlernten sind sogar auch das Winkelmaß wie das Meßinstrument im Vordergrunde so hingelegt, daß auch alle ihre Tiefenlinien auf den gleichen Punkt zielen.

Eine eingehende Untersuchung des Originales ergab nun, daß genau an diesem, durch Messung an der Abbildung festgestellten Punkte eine schadhafte Stelle in Form eines kleinen Kreises von dem grauen Malgrunde durch etwas hellere Färbung sich abhebt. An der rechten Seite dieses Kreises ist anscheinend ein winziges Stückchen der Farbe abgesprengt worden und genau in seiner Mitte ist ein kleines, nur notdürftig verschmiertes Loch zu erkennen. Das Ganze erweckt den Eindruck, als ob diese Verletzung durch den feststehenden Fuß etwa eines Zirkel-Schenkels oder dergleichen verursacht worden wäre und von hieraus nun die einzelnen Orthogonalen der Gebäulichkeiten und der Werkzeuge festgelegt worden wären.

Der auf dem Gemälde dargestellte Zimmermann aber trägt unverkennbar und wie jetzt allgemein angenommen wird, die Züge Hans Burgkmairs. Was hat es mit diesem an so ungewöhnlicher und auffälliger Stelle angebrachten Bildnisse für eine Bewandnis?

Leider ist gerade dieses Gemälde nur signiert, aber nicht datiert und es lassen sich auch kaum Anhaltspunkte finden, die eine nähere Fixierung der Entstehungszeit ermöglichen ließen.

Schon früher ist erkannt und ausgesprochen, daß Holbein, obwohl an Lebensjahren der ältere, in mancher Hinsicht von Burgkmair beeinflußt worden ist, ohne daß aber

der Versuch gemacht wäre, diesen Einfluß in festeren Linien zu umgrenzen. Es mag daher gestattet sein, abschweifend einen ganz kurzen Blick auf die Entwickelung dieses Malers, soweit sie sich wenigstens in seinen Bildern zu erkennen gibt, zu werfen und zu versuchen, ob hier vielleicht einige Klarheit darüber zu gewinnen ist.

Bedauerlicherweise aber lassen uns auch die Gemälde Burgkmairs gerade in der uns in diesem Zusammenhange am lebhaftesten interessierenden Frage, das heißt also, wann er wohl in den Besitz der Beherrschung der Regeln der Linearperspektive, die er in seiner Spätzeit so meisterhaft angewandt hat, gekommen ist, im Stich. Soviel aber muß kurz gesagt werden, daß dieser Zeitpunkt, der sich sicher mit Hülfe einer eingehenden, aber den Rahmen dieser Arbeit allzu weit überschreitenden Untersuchung des gesamten Holzschnittwerkes des Meisters annähernd genau festlegen lassen würde, keinesfalls allzu früh angesetzt werden darf. Von seiner in die Jahre 1504 bis 1505 fallenden Reise nach Italien scheint er ernste Kenntnisse der Perspektive nicht mit heimgebracht zu haben. Denn die große Madonna im Nürnberger Museum von 1509, die in ihrem warmen Kolorit und in ihrer ganzen Auffassung der Jungfrau und des Kindes, der Landschaft und des Thrones so ungemein italienisch anmutet, weist gerade sowohl in der schönen Röthelvorzeichnung in Berlin als auch in dem ausgeführten Gemälde ganz bedenkliche perspektivische Mängel auf. Das ebenfalls in Nürnberg aufbewahrte Bild mit dem Kaiser Konstantin und dem heiligen Sebastian aus dem Jahre 1505 beweist aber nichts, da es gerade in dem für die perspektivische Wertung in Frage kommenden oberen Teile vollständig übermalt und neugestaltet ist. Und in den Jugendarbeiten bis 1504 erhebt sich Burgkmair in perspektivischer

Hinsicht eigentlich kaum über das Niveau Holbeins in der Paulsbasilika hinaus. Das heißt also: am besten gelingen dem Maler die Muster der Fliesenfußböden, hier werden am ehesten die Tiefenlinien unter einen Fluchtpunkt gebracht und die Verkleinerung und Verkürzung der einzelnen weiter rückwärts liegenden Steinplatten gelangen zu befriedigender Anschauung. Gilt es aber Innenräume, wie auf dem Mittelbild der Lateransbasilika, oder gar Außenansichten von Gebäuden, zumal wenn sie nicht in reiner Frontansicht, wie auf der Petersbasilika, dargestellt werden sollen, zu zeichnen, so versagen auch seine Kräfte noch. Das zeigen mit voller Deutlichkeit die Gebäude der Seitenteile der Laterans- und die Santa Croce-Basilika von 1504.

Möglicherweise hat ein Mitarbeiter Burgkmairs an den Arbeiten für den Kaiser Maximilian, die 1510 mit den Ahnenbildern der Genealogie beginnen, ihm die Kenntnis der Perspektive vermittelt, falls man sich nicht entschließen will, eine spätere Reise nach Italien, auf der er sie erworben haben könnte, anzunehmen. Die Fassaden-Fresken, die er gegen 1514 in Augsburg malte und die sicherlich über den damaligen Stand seiner Kenntnisse hätten Aufschluß geben können, sind leider völlig zerstört und die Gemälde, auf denen Burgkmair sich uns als den Meister der Perspektive zeigt, sind kurz vor oder erst nach 1520 entstanden. Man kann also, nach den Gemälden zu urteilen, wohl annehmen, daß der Meister sich in dem Jahrzehnt nach 1510, vielleicht in den ersten Jahren desselben, seine perspektivischen Kenntnisse erworben habe, einen bestimmten Zeitpunkt aber kaum festlegen.

Darf man nun soweit gehen und die Vermutung aussprechen, daß Burgkmair für seinen engeren Landsmann Hans

Holbein der Lehrer und Vermittler der Gesetze perspektivischen Könnens gewesen ist?

Diese Frage glaube ich bejahen zu dürfen. Es ist sehr auffallend und bemerkenswert, daß dem perspektivisch so glänzend gelungenem Bilde der Ottilienlegende auf dem andern Flügel gerade diejenige Darstellung des Todes der Maria gegenübergestellt ist, die von allen uns erhaltenen Holbeinschen Bildern gleichen Inhalts am unräumlichsten und veraltetsten wirkt. Ohne auch nur eine einzige Abstufung nach hinten eintreten zu lassen, ist hier die ganze Hinterwand direkt parallel zur Bildfläche gestellt. Eine derartig unbeholfen wirkende Raumdarstellung steht aber weit hinter Holbeins Können auf dem Kaisheimer Altare oder der Paulusbasilika zurück.

Beachtenswert scheint mir auch in diesem Zusammenhange die gewählte Legende und die hieraus genommene seltsame Szene zu sein. Die hl. Ottilie ist blind geboren und erst durch die christliche Taufe sehend geworden und ihrer Fürbitte gelang es später, als sie zur Jungfrau herangewachsen war, einen zu kurz geratenen Wellbaum auf das richtige Maß zu bringen.

Mir scheint, daß die Gegenüberstellung dieser beiden Bilder und die Wahl der Heiligenlegende in ganz bestimmter Absicht geschehen ist und daß der Maler demjenigen, der ihn sehend gemacht, der ihm die Augen geöffnet für die Gesetze der Linearperspektive und ihre Anwendung gelehrt hatte, auf seine Weise ein bescheidenes Denkmal hat setzen wollen.

Die Tafeln des Augsburger Katharinenaltars bieten nur weniges für unsere Untersuchung. Die Tiefenlinien des Fußbodenmusters auf dem Bilde der heiligen Anna selbdritt

vereinigen sich in einem Fluchtpunkte, der am rechten Bildrande auf dem Ellenbogengelenk des den Vorhang tragenden Engels gelegen ist, und auch der Tisch auf dem Ulrichswunder ist in allen seinen Teilen perspektivisch richtig gezeichnet, der Fluchtpunkt seiner Orthogonalen liegt in der Bischofsmütze des heiligen Wolfgang. Nicht ganz gelungen ist der untere Teil des Marterinstruments auf dem Martyrium der heiligen Katharina, allein dies mag auf eine Flüchtigkeit bei der Ausführung zurückzuführen sein.

In das Jahr 1516 ist alter Überlieferung gemäß der Sebastiansaltar in der Münchener Pinakothek zu setzen.

Es ist schon früher erkannt worden, daß das Städtebild im Hintergrunde des Mittelbildes mit seiner steinernen Rundbogenbrücke und seinen vielen Türmen auffallend an dasjenige des Prager Ottilienbildes erinnert. Neuerdings hat A. Huppertz einige Zeichnungen Holbeins aus seiner früheren Zeit, nämlich einen Marientod und zwei zusammengehörige Zeichnungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige nachgewiesen, die in diesem Altare teilweise verwertet worden sind. Dem mag noch hinzugefügt werden, daß auch das turmartige, viereckige Haus, das hinten rechts sich erhebt, auf die merkwürdige, auf zwei Blätter verteilte Anbetung der Könige in Basel zurückgeführt werden kann. Diese Zeichnung ist auf jedem Blatt mit einem „H" bezeichnet und wohl mit annähernder Gewißheit läßt sich behaupten, daß sie auf ein niederländisches Original zurückgeht. Sie ist zum Teil schon viel eher, auf dem Kaisheimer Altare, benutzt und stammt also aus früher Zeit. Sie steht auch zu hoch über den Frühwerken, als daß man sie auch in der Erfindung vollständig von ihm herstammend ansehen dürfte. Hier befindet sich nun auf dem Teile mit den beiden stehenden Königen im Hintergrunde genau

das gleiche Haus, wie auf dem Mittelbilde des Sebastiansaltars.

Das Gebäude im Gemälde ist perspektivisch richtig gezeichnet. Die Orthogonalen des Daches, der Fensterbrüstungen und der Mauerfugen treffen in einem Punkte zusammen, der auf der Mütze des links stehenden, zielenden Bogenschützen gelegen ist.

Weit interessanter aber sind für unsere Untersuchung die Vorder- und Rückseiten der dazu gehörigen Flügel, die Darstellungen der heiligen Barbara und Elisabeth und der Verkündigung der Maria.

Denkt man sich nämlich eine Rekonstruktion des mit neuen Rahmen versehenen Altars unter Zugrundelegung der Maße des Originals, wie sie der neueste Katalog der Münchener Pinakothek anführt — die Angaben bei Glaser weichen in wenigen und unbedeutenden Kleinigkeiten ab — so ergibt sich folgendes Resultat. Das Mittelbild: Höhe 1,53 m, Breite 1,07 m, die Flügelbilder: Höhe je 1,50 m, Breite je 0,47 m.

Der Unterschied der Höhe der Flügel und des Mittelbildes wird durch einen kleinen Spielraum bei der Einfügung in die Rahmen leicht ausgeglichen sein, er interessiert hier auch erst in zweiter Linie. Nimmt man nun an, daß bei geschlossenen Flügeln die seitlichen äußeren Rahmen des Mittelbildes und der beiden Flügel sich gedeckt hätten, so bleibt ein Zwischenraum zwischen den inneren Bildrändern der beiden Seitenteile von 13 cm (47+47+13 = 107 cm). Dieser wird ursprünglich von einer Rahmenleiste von je $7^1/_2$ cm Breite für jedes der beiden Flügelbilder ausgefüllt sein.

Übertragen wir diese Erwägungen auf unseren kleineren Reproduktionen (Höhe des Mittelbildes 26,5 cm, der Flügel

26,3 cm, Breite d. M. 17,5 cm, Breite d. Fl. 7,5 cm) so erhalten wir für sie bei geschlossenen Flügeln einen Abstand der inneren Bildseiten von einander von annähernd genau 2,5 cm.

Stellen wir nun unter Innehaltung dieses Zwischenraumes unsere Messungen an, so finden wir für die Tiefenlinien der beiden Fußböden sowohl der Vorderseite der Flügel als auch der Rückseite je einen gemeinsamen Fluchtpunkt. Noch mehr, da für die Orthogonalen der Fußböden der Außen- und Innenseite der Horizont genau in gleicher Höhe verläuft und die Fluchtpunkte direkt in der Mitte zwischen den Innenrändern der beiden Bilder liegen, so decken sich dieselben, und für die Vorder- und Rückseiten der beiden Flügel kommt tatsächlich nur ein einziger Fluchtpunkt in Betracht.

Die Konstatierung dieser Tatsache scheint mir als ein kleiner Beitrag zu der Arbeitsweise in der Werkstatt Holbeins gelten zu können, man wird annehmen dürfen, daß die Vorder- und Rückseiten der Flügel, wenn auch nicht gleichzeitig fertiggestellt, so doch gleichzeitig angelegt und vorbereitet wurden, anderen Falles wären wohl schwerlich die beiderseitigen Fluchtpunkte derartig genau zusammengefallen.

Die Säulenarchitektur der beiden Innenseiten der Flügel, deren mit dem Lineal ausgeführte Vorzeichnung man auf den Originalen noch deutlich erkennen kann, ist auf den Reproduktionen so, daß mit Erfolg eine Messung ihrer allzu kurzen Tiefenlinien nicht mehr vorgenommen werden kann. Dagegen fliehen, wie leicht zu konstatieren ist, auf den Gemälden der Rückseiten der Flügel die Orthogonalen des Portales der Rückwand und die der nach hinten gestaffelten

geländerartigen Architektur auf den Fluchtpunkt der Fußbodenlinien.

Nur ein Wort mag gesagt sein über die Verteilung der Hände am Sebastiansaltar. Huppertz nimmt an, daß sowohl das Mittelbild wie auch die Vorder- und Rückseiten der Flügel von einer Hand und zwar der des älteren Holbein allein gemalt seien. Dem vermag ich mich nicht anzuschließen. Ich sehe einen fast unüberbrückbaren Unterschied in der Auffassung wie in der Malerweise zwischen der Mitteltafel und den Innenseiten der Flügel einerseits und der Verkündigung der Rückseite andererseits. Letztere scheint mir, obwohl ein Werk von hoher Schönheit und Vollendung, Gehülfenhänden zugewiesen werden zu müssen. Der Frage aber, wer der ausführende Werkstattgenosse Holbeins gewesen sei, kann hier nicht nachgegangen werden. Aber ich möchte betonen, daß, soweit ich sehe, von allen Marienfiguren der Holbeinschen Werkstatt dieser Verkündigungsmaria in ihrer Zierlichkeit und in ihrem ganzen Duktus keine so sehr gleicht, wie diejenige der Anbetung des Kindes auf dem Kaisheimer Altare, des Gemäldes also, auf dem wir die merkwürdige, nach drei verschiedenen Fluchtpunkten angeordnete Perspektive beobachten konnten.

Der Brunnen des Lebens in Lissabon, das letzte Gemälde des Meisters, ist, was den Fluchtpunkt anlangt, vollkommen einheitlich gezeichnet. Die sämtlichen steigenden wie fallenden Tiefenlinien der triumphbogenartigen Gebäudearchitektur, des Thrones der Madonna im Vordergrunde, der Balustraden an den Seiten und des Fußbodenmusters sind nach dem gleichen Fluchtzentrum orientiert. Dieser Punkt liegt auf der vertikalen Mittellinie des Bildes dort, wo der durch den hinteren, mit Fruchtkränzen gezierten Torbogen zu er-

blickende nach links abfallende Bergrücken das ebene Gelände berührt.

Der eigentümlich unbeholfene Eindruck des Gemäldes rührt in erster Linie ohne Zweifel wohl daher, daß, augenscheinlich um eine Überschneidung der Bogenarchitektur durch den Thronsessel des Vordergrundes zu vermeiden, der Horizont des Gemäldes ganz ungewöhnlich hoch, weit über der Bildmitte, angenommen werden mußte. Einer derartigen Anordnung des Horizontes begegnet man in der nordischen Kunst nicht oft, am ehesten findet man sie in den Niederlanden anscheinend noch bei Dirk Bouts und seiner Schule, z. B. dem Abendmahl in der Löwener Peterskirche, oder auch bei Geertgen van Haarlem.

Außerdem aber sind auf dem Gemälde die Vordergrundfiguren noch nicht recht in Beziehung zu den architektonischen Linien gebracht, für sie ist ein gesonderter Horizont maßgebend.

Fassen wir die Resultate der vorstehenden Untersuchung kurz zusammen.

Die sogenannten Frühwerke, der Weingartner- und der St. Afraaltar, sind, wenn sie auch als echte Arbeiten der Holbeinschen Werkstatt anerkannt werden sollen, durch spätere Übermalungen und willkürliche Hinzufügungen, z. B. der Fußbodenmuster, derartig verunstaltet und ihres ursprünglichen Charakters beraubt, daß das auf ihnen perspektivisch Richtige als Zutat späterer Zeit angesehen und aus unserer Untersuchung ausgeschaltet werden muß. Mit seiner Elimination fallen mit hoher Wahrscheinlichkeit auch die beiden Daten und die Bezeichnung auf dem Weingartner Altar.

Auf drei Tafeln des Frankfurter Altares begegnen wir der systematisch durchgeführten Anordnung der Orthogonalen der Fußbodenmuster nach mehreren neben einandergelegenen Fluchtpunkten.

Das gleiche System finden wir auf der größeren Holbeinschen Madonna des germanischen Museums in Nürnberg. Wir erkennen in dem Maler dieser Madonna und Mitarbeiter an diesen Frankfurter Tafeln Sigmund Holbein und sehen in ihm einen Schüler der unter Schüchlins Einfluß stehenden Ulmer Malerschule.

Auf der Anbetung des Kindes des Kaisheimer Altares und auf der Bestattung des Hauptes des Heiligen auf der Paulusbasilika treffen wir die architektonischen Teile der Gemälde so angeordnet, daß ihre Tiefenlinien nach mehreren Fluchtpunkten orientiert sind.

Diese Fluchtpunkte sind auf jedem der beiden Bilder untereinander so angeordnet – und das ist das merkwürdige und auffallende – daß sie genau auf einem Horizonte gelegen sind.

Die Szene aus der Ottilienlegende im Prager Rudolfinum ist das erste Gemälde Holbeins, auf dem nicht nur die Orthogonalen bestimmter Flächen sondern die des ganzen zusammengehörigen Raumes auf einen einzigen Fluchtpunkt zielen. Hier haben wir also sein erstes in Hinsicht auf die Anwendung eines Fluchtpunktes konsequent durchgeführtes Gemälde vor uns.

Als seinen Lehrer in der Kunst perspektivischer Linienführung glauben wir mit einiger Sicherheit Hans Burgkmair ansehen zu dürfen.

Die Vorder- und Rückseiten der beiden Flügel des Sebastiansaltares sind von verschiedenen Händen gemalt, sie sind aber, soweit die Tiefenlinien der Fußböden in Frage kommen, gleichzeitig und unter den gleichen Gesichtspunkten angeordnet und vorbereitet, denn die Fluchtpunkte der Außen- und Innenseiten decken sich.

Kurze Literaturübersicht.

I.

Die größeren Lexika und zusammenhängenden Darstellungen der allgemeinen wie speziell der deutschen Kunstgeschichte wurden, soweit es mit Erfolg geschehen konnte, herangezogen.

II.

Einzeldarstellungen über Hans Holbein den Älteren.

Woltmann, Hans Holbein und seine Zeit. I. Auflage 1866, II. Auflage 1874/76.

Fr. Stoedtner, Hans Holbein, der Ältere. I. Teil, 1473—1504. Berlin 1896.

Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere. Leipzig 1908.

III.

Werke vorwiegend perspektivischen Inhalts.

G. Joseph Kern, Die Grundzüge der Linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig 1904.

Guido Schreiber, Lehrbuch der Perspektive, Leipzig v. J.

Ernst Brücke, Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste, Leipzig 1877.

H. Winterberg, Petrus Pictor Burgensis, de prospectiva pingendi. Straßburg 1879.

IV.

Einzelne Abhandlungen und Kritiken.

A. Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair, Maler von Augsburg, München 1888.

A. Schmid, Hans Holbeins d. J. Entwicklung in den Jahren 1515—1526, Basel 1892.

H. A. Schmid, Über objektive Kriterien der Kunstgeschichte (zugleich eine Rezension). Repert. f. K. W. 1896.

H. A. Schmid, Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere. Repert. f. K. W. XXXII.

Wilh. Schmidt, Holbeiniana, Leipzig 1873.

J. E. Weiß-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München 1901.

Max Bach, Ein Altarwerk aus Weingarten, Archiv für christliche Kunst 1898.

Max Bach, Die angeblichen Bilder Holbeins des Älteren im Dom von Augsburg, Archiv für christliche Kunst 1902—1903.

Max Lehrs, Über einige verschollene Werke Hans Holbeins des Älteren, Zeitschrift für christliche Kunst 1891.

Max Geisberg, Der Meister der Berliner Passion und Israhel von Meckenem, Straßburg 1903.

Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israhels von Meckenem, Straßburg 1905.

Ernst Polaczek, Zu Leonhard Beck und Sigismund Holbein, Repert. f. K. W. 1903.

Georg Habich, Ein Burgkmairbildnis von Hans Holbein dem Älteren, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908.

Karl Doehlemann, Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst, Repert. f. K. W. 1911.

Andreas Huppertz, Der Sebastiansaltar in der Münchener Alten Pinakothek. Repert. f. K. W. 1911.

Lebenslauf.

Ich, Karl Ernst Werner, wurde geboren am 24. Mai 1875 zu Hannover als Sohn des verstorbenen Justizrats Adolph Werner und seiner Ehefrau Jenny geborene von Ahsen. Konfession evangelisch-lutherisch. Ich besuchte das Gymnasium, Lyceum I, meiner Vaterstadt. Nach bestandenem Abiturientenexamen studierte ich in Tübingen, Berlin und Göttingen Jurisprudenz und legte am Oberlandesgericht zu Celle die Referendarprüfung ab. Nach einiger Zeit der Praxis nahm ich, um Reisen ins Ausland zu unternehmen, einen längeren Urlaub und wurde sodann auf meinen Antrag aus dem Justizdienst entlassen. Meinen ständigen Wohnsitz verlegte ich nach Wien. Im Jahre 1908 ließ ich mich an der Deutschen Karl-Ferdinands-Universität in Prag immatrikulieren um hier und später in Göttingen mich dem Studium der Kunstgeschichte zu widmen. Als Lehrern bin ich zu Dank verpflichtet den Herren Professoren Klein, Marty, von Ehrenfels in Prag, Husserl und Geheimrat Körte in Göttingen, vor allem aber Herrn Professor Heinrich Alfred Schmid, dem ich von Prag nach Göttingen folgte.